В. ЛЕБЕДЕВ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РУССКИЙ МУЗЕЙ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОТДЕЛ

В. ЛЕБЕДЕВ

ИЗДАНИЕ
ГОСУДАРСТВЕННОГО РУССКОГО МУЗЕЯ
ЛЕНИНГРАД ◆ 1928

Напечатано по распоряжению Государственного
Русского Музея

Ученый Секретарь *Н. Черепнин*

Апрель 1928 г.

Ленинградский Областлит № 8288. Заказ № 1604 Тираж 1500

„ПЕЧАТНЯ“, Прачешный, 6. Тел. 1-25-06.

№ 349

В. В. ЛЕБЕДЕВ

В расшатанных условиях жизни нашей художественной школы последних десятилетий, да и ранее, не многие художники сумели найти себя, свою учебу и овладеть средствами своего ремесла.

Школьные годы Лебедева очень характерны для указанного времени. Он рисовал недолго животных в мастерской Рубо, два года числился в Академии Художеств, работал в частной мастерской Бернштейна, затем три года пробыл на фронте в чертежной воздухоплавательного парка, а в 1918 году он уже профессор Вхутемаса. Казалось бы Лебедев не получил школы.

Между тем он именно художник школы, но той школы, которую даровитые люди, подобные ему, находили сами, опираясь на кружок товарищей-единомышленников и,—что приобретает особенное значение для этих самоучек, стремились найти опыт в искусстве предыдущих эпох—в уроках мастеров великого прошлого.

Последние восемь лет самостоятельной и упорной работы имели решающее значение для Лебедева, они определили его как художника.

Если изучать его искусство за эти годы в целом, не обращая внимания на отклонения и неизбежные колебания, то прежде всего нужно отметить его большое умение организовать и продумать до конца все средства своего мастерства и исключительную настойчивость в выполнении задуманного.

Разве можно бы было достигнуть такого умения, какое мы видим в произведениях Лебедева, если бы он не вел с самого начала свою штудию, введенную им в продуманную систему, и не обладал бы напором в труде и постоянным стремлением сделать все до конца.

Серии различных работ Лебедева за эти годы столь разнообразны, что, кажется, лучше было

бы это разнообразие ограничить той или иной специальной областью искусства, в которой он завоевал уже свое положение. И ограничивая себя, он был бы замечательным художником-плакатистом, или иллюстратором детских книг, для которых он нашел новый подход и новое оформление, рисовальщиком, театральным постановщиком. Лебедев же не только не ограничивает себя, но расширяя свой диапазон, он ищет еще более полного выражения для своего искусства и применения к нему всех средств своего профессионального опыта.

Его живописное восприятие материалов, живописные приемы в рисунке, чувство пятна, света ведут его к живописи и здесь им поставлена себе большая новая задача.

В столь различных областях можно было бы разбросаться, утерять себя, единство своей работы, но у Лебедева организующее начало лежит в основе и ему он обязан тем, что единство в работе удерживается им.

Все материалы для творчества художника: бумага, тушь, краски, перо, шрифт, сетка, литографский камень введены им в один процесс, от которого неотделим и он сам, с его чувством жизни и пониманием больших проблем

в искусстве, и с его расчетом и рассудочностью, вплоть до размеривания своих движений: делает ли он их одной кистью руки или до локтя, или всей рукою—он чувствует разницу выразительности линий, в зависимости от этих движений и отношение их к масштабу делаемой вещи. Это всё—его средства, он знает их и управляет ими, как и всей своей работой и самим собою, до самой сущности своей, через которую получает и перевоплощается все воспринятое им в природе, в жизни, давая всему свою значимость—бытие.

Математический расчет и глубокое эмоциональное начало, живущее в самом художнике неразделимы в его творчестве. У Лебедева кубистические его работы—это музыкально-графические эскизы—формулы темы, которые получают свое развитие и формальное и тематическое в последующей художественной продукции. Формальная концепция дана—найдена художественная формула, тема находит свое эмоциональное развитие в интуитивном творчестве художника.

Когда уясняешь отношение Лебедева к своей работе, к себе, когда наблюдаешь его в мастерской, кажется, что находишься около аппа-

№ 82

рата, живой машины, которая смотрит на окружающий мир, берет из него нужный ей материал и перерабатывая, дает в художественном оформлении продукцию столь же жизненную, как и тот мир, из которого она получила свое начало.

И поражают эти листки, тронутые тушью или паутиной линий, сами по себе, как маленькие организмы, продолжающие жить в своем синтезированном пластическом оформлении.

Различные произведения Лебедева логически связаны между собою цепью одного процесса работы над использованием излюбленных художником средств и вследствие этого они говорят больше зрителю в сериях. Оторванные, отдельные его рисунки утрачивают то значение, которое они приобретают в массе. Только когда смотришь серии его замечательных набросков с балерин или акробаток, эти рисунки приобретают полноту и жизнь в своем разнообразии движений, также как рисунки на бытовые темы получают наибольшую выразительность именно в сериях, которые передают разнообразие впечатлений городской жизни, типов, движения и уличной суеты. С очевидностью, это требование сериальности выступает и в иллюстрациях, не

отделимых у Лебедева от книги, для которой они сделаны.

Художник, живо чувствующий природное качество материала, их закономерное сцепление, как элементов создаваемой вещи с темой — Лебедев начинает работу над ней с установления ее формулы, постепенное развитие которой объединяется у него в группы работ. Такой метод строится на расчете, взвешивании, рассуждении, выборе приемов и казалось бы, что для чувства, для непосредственной передачи его у художника не остается места в этом процессе. Но Лебедев владеет им, требовательный, расчетливый, напряженно чуткий и строгий в выборе своих приемов, он совершенно чужд всякой виртуозности, росчерка. Его штрих, пятно, линия, мазок не носят ни малейшего оттенка заученного, шаблонного. Работы, в которых не намечается дальнейшего развития метода, не видно следующего движения—утрачивают значение для художника. Он безжалостно бракует свои рисунки где проявились эти чуждые его искусству качества. После неудачного сеанса, в его мастерской на полу образуются кучи нарванной бумаги с набросками. Эта требовательность и настороженность в работе над выразi-

тельностью средств, находящихся в распоряжении художника, удерживают его от какой-бы то ни было шаблонности, казалось бы неизбежной при таких постоянных упражнениях и являются лучшей гарантией его дальнейшего развития.

На выставке собрана серия плакатов В. В. Лебедева, исполненных им в период 1920—22 гг. для агитационных окон Российского Телеграфного Агентства в Петербурге, которое широко развернуло в то время свою агитационную деятельность, организовав только в Петербурге до семидесяти пунктов на заводах и в клубах.

В те годы, когда замерла печать, не было журналов, печатных воспроизведений, Лебедев нашел применение своему дарованию, вынеся свое искусство на улицу и в клубы—его агитационные плакаты выставлялись на окнах «РОСТА», вместе с телеграммами о событиях дня. Все ходили тогда читать написанные от руки телеграммы и смотреть плакаты-телеграммы Лебедева, для которых он нашел такой лаконический и выразительный пластический язык.

К тому времени относится известность Лебедева. Появление в окнах его плакатов было художественным событием дня. Эти своеобразные и

характерные исторические документы Октябрьской революции, вместе с тем, имеют несомненное художественное значение, как памятники искусства, носящие свой яркий стиль, отражающие чередовавшуюся смену событий революционной жизни.

Детские книги Лебедева пользуются за последние семь лет большой известностью и непрерывно переиздаются. В них найден особенно удачный подход, верное понимание маленьких потребителей их и всего своеобразного мира современной детской. Все эти рисунки циркачей, клоунов, силачей, акробатов, мороженщиков, зверей (его знаменитый «Слоненок» 1921 г.), животных, набросанные на страницах детских книг, даны в таком ярком, живом, веселом и занимательном и в то же время художественном оформлении. А потому не мудрено, что эти Лебедевские детские книги породили на наших глазах целую школу подражателей. Каждая книжка Лебедева художественно, вся до последней буквы, проработана им. Он не только компанует книгу, делает для нее иллюстрации, выбирает шрифт, а иногда пишет сам текст, но и руководит всей типографской работой над ней.

№ 335

В рисунках на бытовые темы может быть больше всего выявилось особое дарование Лебедева, его подлинное лицо, как художника нашего времени. Поглощенный задачами, которые стоят перед ним, он делает эти рисунки между своими основными работами и, как-будто, не придает им особого значения. Художникам часто свойственно менее всего придавать значение тому именно, что в них заключается наиболее ценного. Разве нельзя и теперь с уверенностью сказать, что рисунки Лебедева на бытовые темы являются яркими документами нашей эпохи.

В них Лебедев уловил своеобразный стиль современного быта. В изображениях типов и сцен городской жизни, он так зло подметил, с такой убийственной характеристикой и остротой показал отрицательные черты нашей повседневности, что, кажется, с этих рисунков смотрит жуткая гримаса самой жизни.

Интересно отметить, как в альбомных набросках Лебедева несколькими меткими чертами обозначена как-бы конструкция типов, поразившая его внимание, и какую четкую выразительность получают они на оконченных рисунках. Совершенно изумительное знание у Лебедева, как животного мира, так и жизни современного

города при его способности и умении самыми простыми средствами в нескольких чертах дать живой образ, его законченную характеристику.

Замечательные серии рисунков типов современного города невольно напрашиваются на сравнение с рисунками Федотова. Разные эпохи, разные художники, разный пластический язык начертали эти живые свидетельства наблюдений над жизнью. Но есть в творчестве Лебедева черты, роднящие его с Федотовым.

Есть что-то Федотовское и в отношении Лебедева—нашего современника—к безобразным явлениям жизни, в остроте его глаза, с которой он воспринимает то в жизни города, что вызывает его протест и злую усмешку.

Федотов считал своим призванием раскрытие язв современного ему общества и также с изу-

*) Особенно характерны и превосходно исполнены следующие рисунки: «У буфета» № 343, «Подкрашивает губы» № 346, «В театре» № 341, «Прощание» № 314, «Матрос и девица» (серия «Улицы революции») № 96, «Американизация» № 316, «Вечером» № 335, «Танцуют» (серия «Улицы революции») № 90, «Матрос и девица в косынке» № 86, «Глазки и лапки» № 326, «Почта Гарольд-Ллойд» № 313, «Продавщица» № 79, «Совещание» № 342, «На лестнице» (В театре) № 325, «Примерка» № 2—347 и др.

№ 208

мительной настойчивостью добивался качественного совершенства своих произведений. Он упорно работал над композицией картин, добивался передачи материала, цвета, искал линию и, создавая свои рисунки и картины из современной ему жизни, утолял свою жажду прекрасного изучением бессмертных образов Гомера, который приводил его в восхищение. В результате сложного творческого процесса у Федотова развивалась более и более потребность в отыскании совершенной пластической формы.

В творчестве Лебедева и теперь уже сказались те же контрасты, свойственные ему, как художнику реалисту, работающему в традициях классического искусства. Он зло клеймит в своих рисунках на темы из современного быта искажения художественной формы и одновременно в его набросках балерин виден художник особенно поддающийся очарованию пластического движения тела, которое он передает, как большой мастер, одним чарующим намеком.

При этом замечательно, например, его понимание классического балета, как большой проблемы искусства—пластики целомудренной, чуждой всякого трюкачества.

Что сделает дальше Лебедев с своим большим дарованием, которое он развивает в себе с таким большим упорством — покажет время, но его художественный метод является завоеванием современного искусства. Его плакаты, рисунки, детские книги и рисунки бытовых сцен останутся яркими памятниками времени.

Если живописные его работы не ограничатся этюдами, казалось бы именно этот художник — подлинный реалист — идет по пути создания новой станковой картины. В нем заложены все данные для этого, как об этом свидетельствуют все серии его работ на выставке.

П. Нерадовский.

Апрель. 1928.

№ 234

ЗНАЧЕНИЕ КУБИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ В. ЛЕБЕДЕВА

Кубистический период в русском искусстве закончился, и мы имеем теперь возможность спокойно разобраться в подлинной ценности этого периода.

Хотя кубизм появился в России почти в те же годы, что и на Западе, в Париже, тем не менее факты с полной определенностью указывают на то, что от начала и до конца русский кубизм был явлением заносным. Русская школа живописи ни в какой степени не была подготовлена к тому, чтобы это явление принять во всей его органической полноте; поэтому в условиях нашей художественной культуры ценность кубизма лежит, главным образом, в его формальных достижениях. Если перед работами Пикассо, Леже и Брака можно говорить о миро-

воззрении, или, по меньшей мере, мироощущении, то перед большинством кубистических холстов русских художников можно говорить лишь о методе, чаще же всего — только об учебе. Различие, о котором не следует забывать, поскольку мы хотим найти истинные отношения между художественными явлениями нашего времени.

В смысле учебы и метода, ценность кубизма для русского искусства неоспорима. В рыхлую, лишенную устойчивых традиций нашу художественную среду кубизм вносит начала строгой профессиональной культуры; для многих русских художников он стал собирающей и организующей силой.

В широких кругах наших зрителей до сих пор еще существует мнение, что тот, кто может с помощью карандаша и краски изобразить пейзаж или человеческую фигуру, тот уже художник; между тем, подлинные ценности искусства—даже если не предъявлять к ним особенно строгих требований — лежат значительно выше простого изображения, или выражения; нужны долгие годы ученичества и трудный опыт напряженной работы, чтобы только стать грамотным художником, т. е. рисовать и

№ 251

писать, не нарушая, хотя бы основных — но всегда сложных и тонких — законов искусства.

Старая, дореформенная (до семидесятых годов) академическая школа хорошо это понимала и старалась дать элементарную грамоту тому, кто хотел стать художником; но несчастье этой школы заключалось в том, что ее учеба никак не отвечала потребностям своего времени, так как непреходящие законы искусства она выражала языком давно прошедших столетий (эпохи Ренессанса). История учит нас тому, что каждая эпоха и внутри эпохи каждое поколение вырабатывает свои меры и методы, с помощью которых она овладевает законами искусства, и никак не может случиться, чтобы меры и методы XV в. были бы пригодны для XIX, как не может случиться, чтобы язык Московской Руси был бы пригоден для сегодняшнего дня.

Нам, в условиях нашей культуры, нужен свой «язык форм», свои меры и своя учеба. Именно такой учебой для современного нам искусства кубизм может служить с успехом.

Из сказанного, конечно, не следует, что путь через кубизм есть единственно-возможный

путь и что кубистическая учеба есть спасение от всех бедствий, в которые брошено наше до самых основ потрясенное искусство; путей много, а спасение далеко не в одной только учебе, и если мы говорим в данном случае о кубизме, то потому, главным образом, что он особенно богат началами строгой профессиональной культуры и что его собирающая и организующая сила уже сказалась на современном нам искусстве; многие русские художники, чьи имена с каждым годом завоевывают все большее и большее признание, являются живым оправданием методов кубизма.

В годы, когда В. В. Лебедев начал работать самостоятельно — период от 16 до 20 года — кубизм в России еще господствовал, хотя в передовых художественных кругах уже намечалось критическое к нему отношение. Последнее обстоятельство, как нам кажется, сыграло решающую роль в творчестве художника. В то время, как старшее поколение русских кубистов (Татлин, Малевич, Удальцова, Клюн, отчасти Ларионов) искали и не находили примирения между культурой кубизма и традициями русской школы живописи, Лебедев, учитывая опыт

№ 71

этого поколения, мог проще определить свое отношение к кубизму.

Он расчленил кубизм на ряд самостоятельных формальных проблем и сделал каждую из них предметом строгого и вместе с тем творчески напряженного изучения; кубизм стал для него формальной школой.

Действительно, подавляющее большинство кубистических работ Лебедева, начиная от серии «Прачки», кончая холстами №№ 70, 71, могут быть использованы, главным образом, как рабочие основы живописного построения. Последовательно переходя от разрешения одних формальных задач к другим, Лебедев ограничивает в каждом случае свой опыт отдельными проблемами кубизма. Создается впечатление своеобразной тренировки: на укрепление плоскости, на движение по плоскости, на контраст, на характеристику фактур, или материала, на свет и пространство, на массу и объем и т. д. В последовательной смене задач легко проследить наростание живописного опыта художника и определить амплитуду его формальных исканий. В ранний период своего творчества Лебедев чаще всего сосредоточивает свое внимание на отношениях плоскостей и их тональностей,

в более поздний—на характеристике пространства, массы и на проблеме света. Заслуживает, при этом, внимания та выдержанность, с какой художник ведет эту работу, всегда ограничивая себя строго поставленной задачей. Лебедев как бы постепенно вооружается в борьбе за профессиональную культуру, переходя от примитивного к более сложному и тонкому; с почти сознательной предусмотрительностью выбирает он те или иные средства выражения и приемы, и чаще всего предпочитает не исчерпывать их в полной мере, подготовляя как бы трамплин к последующей работе. Именно, выдержанности темперамента обязан он тем, что знает всегда, или почти всегда, в каком направлении ему предстоит еще работать. И хотя напряжение, которое художник вкладывает в каждую свою вещь вполне достаточно, тем не менее благодаря тому, что в данной вещи он не исчерпывает этого напряжения до конца, его эволюция строго последовательна и оставляет впечатление неразрывного ряда, плотно сцепленного художественной логикой—единством всего процесса. Это единство особенно ценно в условиях русской школы живописи, так как наши художники склонны метаться в самых разнообразных

№ 280

направлениях, отрицая во имя сегодня свой вчерашний день. Последовательность, которой держится Лебедев с исключительной настойчивостью сама по себе является показателем его профессиональной зрелости; только таким путем может русский художник достичь подлинной культуры и создать устойчивую традицию, столь необходимую русскому искусству.

Кубизм, понятый, как рабочая основа для живописного построения; как средство накопления профессионального опыта, как учеба, тем самым, конечно, теряет полноту и самостоятельность своего значения. Французские мастера-кубисты никогда не позволили бы себе такого рода ограничения; полноценная красота их кубистических работ свидетельствует о том, что для них кубизм это целостное и вполне развитое мировоззрение.

Однако, как сказано, опыт русских художников показал, что такое понимание кубизма несовместимо с традициями нашей художественной культуры и что для нас кубизм имеет, главным образом, формальную ценность. Между тем быть только формальным искусство не может: оно превращается тогда в эстетическую

абстракцию, или в мертвую каноническую догму. Поэтому, русским художникам, тем из них, которые были одарены живым темпераментом, предстояла трудная задача: наполнить своим содержанием воспринятую у Запада формальную культуру. Лебедев должен был разрешить эту задачу тем более, что его дарование не формально по самому своему существу. Живое и непосредственное восприятие является источником всех его вдохновений; увидеть, почувствовать окружающий реальный мир—без этого он не мыслит творческого акта; Лебедев всегда эмоционален, это художник тонких, лирических ощущений, сохраняющий эту лиричность даже во многих сатирических и иллюстративных своих работах. Меньше всего мог, поэтому, Лебедев, принимая формальную культуру кубизма, превратить ее в абстрактную догму, лишенную живого эмоционального содержания. И мы, действительно, видим, как уже в последних листах серии «Прачки», из которых один (№ 48) вполне «беспредметен», а затем в большинстве «беспредметных» построений 22—26 г.г. Лебедев достигает исключительной (в кубизме) эмоциональной насыщенности, так что даже удивляешься тому, что можно до такой

№ 279

степени погрузить в чувство эти абстрактные, ничего не обозначающие, на первый взгляд, чисто формальные композиции. Будет ли то выражение нервного, беспокойного и напряженного темперамента (№ 48), или нежная лирическая интерпретация тональных отношений (№ 71), скажется ли эмоциональность художника в остром ритме сопряженных динамических форм (№ 73), или в усилиях, с которыми он загоняет свет в живописные массы (№ 114) — в конце концов безразлично, важно то, что художник никогда не бывает только абстрактен, или только формален, никогда не бывает холоден, догматичен и сух. Скорее, наоборот, он окружает некоторые свои кубистические работы такой трепетностью чувства, что начинаешь даже сомневаться в законности столь некубистического истолкования кубизма, ибо, конечно, пафос последнего, в тех формах, в каких его выразила французская школа, значительно менее суб'ективен, а в эстетическом отношении более синтетичен. Расчленяя культуру кубизма на отдельные проблемы и сообщая ему столь сильно выраженный эмоциональный оттенок Лебедев, тем самым, естественно, ослабляет кубизм, но вместе с тем умно и с созна-

нием своей профессиональной ответственности, он пользуется его формальной силой для того, чтобы собрать и организовать стихию русского искусства, жадного к выражению и нетерпеливого в ученичестве.

Связь «беспредметных» работ Лебедева с его «предметными», «реалистическими» произведениями может быть прослежена почти на всем протяжении его творчества, вплоть до последнего года. По существу в том нет ничего удивительного, так как такая связь и во французском искусстве вполне очевидна.

Несколько лет тому назад в наших художественных кругах широко распространилось известие о том, что Пикассо, сделавший тогда ряд реалистических вещей, перестал быть беспредметником-кубистом—но это известие, пущенное мало осведомленными и враждебно настроенными к передовому искусству журналистами,—только недоразумение, ибо для того, кто следил за творческим развитием Пикассо не было никогда тайной, что великий изобретатель, наряду с «беспредметными» композициями, всегда делал «реалистические» вещи. Мало того, люди, внимательные к эволюции

новейших течений в искусстве, следя за этим параллелизмом, уже давно отмечали, что формальной базой «нового реализма» всегда служат беспредметные кубистические композиции более раннего времени. Что же касается отказа Пикассо от беспредметности вообще, то такого рода вымыслы художник сам опроверг последующими своими работами.

Вообще говоря, «предметность» и «беспредельность», во всяком случае, в кубизме, не более, чем внешние признаки, лишь поверхностно характеризующие это глубоко-синтетическое течение современного нам искусства.

Вот почему связь, которая прослеживается между кубистическими опытами Лебедева и его «реалистическими» работами сама по себе вполне естественна; таковы традиции кубизма. И если в этой закономерной связи есть нечто, заслуживающее особого с нашей стороны внимания, то заключается оно, главным образом, в той последовательности, с которой художник осуществляет такую связь. В творческом развитии Лебедева замечательна, именно, четкость и логичность перехода от беспредметного к предметному, от кубизма к реализму; если хотите, даже, нарочитость этого перехода и, во всяком

случае, его внутренняя предопределенность, как будто художник сознательно, прежде чем решить какую либо задачу в предметных формах, ставил и решал ее в беспредметном построении. Я говорю: как будто, так как не подлежит сомнению, что переход от работ одного характера, к работам другого фактически не был и не мог быть сознательным; это не более, чем действие интуиции, конечно, хорошо дисциплинированной и богатой профессиональным опытом, так как только при этих условиях и могло создаться впечатление последовательности, граничащей с предопределением.

Не следует, впрочем, думать, что связь, существующая между «реалистическими» вещами Лебедева и его «беспредметностью», при всей своей очевидности и четкости, носит механический характер; наоборот, она органична и осложнена очень тонкими и разнообразными переплетениями; в этом отношении совсем не легко бывает подобрать аналогии, бесспорность которых разделялась бы большинством; требуется проделать значительную аналитическую работу, прежде чем сопоставления станут убедительными. Тем не менее можно все же найти общую закономерность, которой подчинены у

№ 298

Лебедева отношения «беспредметного» к «предметному». Она выражается, как нам кажется, в следующих двух положениях. Первое сводится к тому, что всякое «беспредметно-кубистическое» построение художника по сравнению с его «предметными» вещами ограничено строго поставленной формальной задачей,—тем самым, более сосредоточенно. Второе положение может

быть формулировано так: реалистические работы, всегда более многочисленные, нанизываются, подобно гроздьям, на ту или иную (или на те или иные) кубистическую композицию и кристаллизуются вокруг нее, создавая, как бы, систему спутников, связанных со своим центром и движущихся вокруг него по сложным и пересекающим друг друга орбитам.

Мы не имеем возможности в пределах этого каталога дать многочисленные примеры, подтверждающие сказанное [1]), тем не менее две наиболее очевидные аналогии хотим назвать.

Среди кубистических работ Лебедева маслом имеется работа 1922 г. (№ 70)—эмоционально-окрашенное построение плоскостей определенных тональностей,—которое формально предопределило большинство набросков серии «Балерина», серии «Акробатка» и сыграло не малую роль в формировании многих бытовых листов.

Не менее характерна и другая кубистическая вещь 1921 г. (№ 73), стягивающая вокруг себя большинство плакатных работ, книж-

[1]) Несколько подробнее эта сторона творчества Лебедева освещена мною в книге «В. Лебедев», изд. Об-ва Популяризации художественных изданий. 1928.

ных иллюстраций и, в особенности, обложек. Достаточно беглого сравнения этой вещи с последними плакатами РОСТА (№№ 20, 18), с такими книжками, как «Цирк» (№ 129), или «Мороженное» (№ 128), чтобы не осталось никаких сомнений относительно характера отношений, сложившихся между «кубизмом» Лебедева и его предметными работами. Кубистические построения—это действительно, некоторые центры, где решаются лишь основные проблемы искусства, вокруг которых роятся плеяды сформированных этими проблемами образов, всегда многочисленные и богатые самыми тонкими вариациями. Нередко случается, что такие образы тяготеют к двум или нескольким центрам, но это не меняет самого принципа столь характерного для творчества художника, борящегося со всякого рода дурными случайностями во имя строгой профессиональной культуры.

Лебедев начал свой путь художника поисками этой культуры, подлинно живой и современной, и он нашел ее в кубизме; кубизм дал ему школу, которой недостает большинству русских художников и которую он затем оправдал богатым развитием своего прекрасного дарования.

Апрель 1928. *Н. Пунин.*

КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

В. В. ЛЕБЕДЕВА

1920 — 1928

Составила В. Н. Аникиева.

Владимир Васильевич Лебедев родился 14 Мая 1891 г. в Петербурге. В бытность свою в старших классах средней школы (окончил Петровское Училище в СПБ) начал работать в частных художественных мастерских. 1910—11 г.г. посещал батальную мастерскую проф. Рубо, где занимался исключительно рисованием животных. К этим годам относится знакомство и сближение с художниками Львовым, Нагубниковым, Бруни, Локкенберг. 1912—частная мастерская М. Д. Беренштейна и поступление в Академию Художеств. В течение ряда лет с перерывами—оффициальное пребывание в Академии, работа—исключительно в мастерской Беренштейна. С 1914 г.—военная служба (чертежная работа в воздухоплавательном парке). С 1916 г.—самостоятельная художественная работа. 1918—21 г.—профессор во Вхутемасе (б. Штиглиц); 1920—21—зам. зав. плакатного Отдела Бюро РОСТА сев. области. С 1924 г.—по настоящее время—редактор-художник в Ленотгизе. 1-я выставка: 1910 г.—«Выставка графики и рисунка» в Ак. Худ.; 1918—«Современной живописи и рисунка» (Бюро Добычиной); 1922—О.Н.Т.В.И. (Об'един. нов. теч. в иск., (Мятлевск. Дом); 1922—выст. советского искусства в Германии; 1923—«Выст. Об'единен. течений за 1918—23 г.г. Ак. Худ.»; 1925—Цветковск. гал. выст. совр. рисунка; 1927—«Выставка советского искусства в Японии»; «Выставка Совнаркома»—«10-летие Октября». Произведения В. В. Лебедева имеются в Государственном Русском Музее, и в провинциальных музеях.

1920—22

ПЛАКАТЫ

Из серии «Окон» для РОСТА (Росс. Телегр. Агентства).

Кл. кр.

1. Разруха.
2. Холерные бациллы.
3. Производственный. Литье. 1), 2).
4. » Резка железа.
5. » Переплетная.
6. За кооперацию. 1), 2), 3).
7. Кулак. 1), 2).
8. Мародер. 1), 2).

9. Буржуазия—угроза пролетарскому государству. 1), 2).

10. Плакат к манифестациям (Первомайск. и Октябрьск. 4).

11. Плакат к манифестациям (Первомайск и Октябрьск. 1), 2).

12. Плакат к манифестациям (Первомайск. и Октябрьск. 1), 2).

13. Плачущая Антанта. 1), 2), 5).

14. За очистку мусора.

15. » »

16. Для чего нужен НЭП. 1), 2), 5).

17. Первая ласточка (начало внешней торговли) 1) 2).

18. На страже Октября. 1), 2), 6).

19. Красная армия.

20. Промышленность в свои руки. 1), 2).

21. Антанта прикармливает Колчака. 1), 2).

22. Рабочий контроль. 1), 2).

---

[1]) Воспроизведен в кн. «Русский плакат», изд. «Стрелец». 1922. текст Н. Н. Пунина.

[2]) Воспроизведен в кн. «Russian Placards» «1923. Petersburg Branch of the News of the Russia centrale Executive committee («Isvestia Vcik»).

[3]) Воспроизведен в кн. «La nueva Espana 1930».— Garbiel Garcia Maroto. Ed. Biblos. Madrid. 1927., стр. 137.

[4]) Воспроизведен в кн. «Массовые празднества», сборн. Ком. Социологии при ГИИИ; из. «Akademia». 1926.

[5]) Воспроизведен в кн. журн. «Le rire» № 370; 6/III. 1926.

[6]) Воспроизведен в ж. «Жизнь Искусства». 1926. № 46.

23. Против уличной торговли. 1), 2), 6).

24. Солидарные рабочие.

25. Помощь западным рабочим.

26. Кого не нужно выбирать в Совет.

27. » » » »

28. Капиталист Запада рвет на себе волосы. 1), 2), 5)

29. Будут орудия производства — подымется промышленность.

1920

РИСУНКИ

30. Прачка № 1—т.; 0,225×0,138; подп. в л. н. у. «В. Л. 1920». Собр. Г. Р. М.

31. Прачка № 2—т.; 0,205×0,168; в л. н. у. «В. Л. 1920». Собр. Г. Р. М.

32. Прачка № 3—т; 0,257×0,138; в л. н. у. «В. Л. 1920». Собр. Г. Р. М.

33. Прачка № 4—л. к.; 0,244×0,288; в л. н. у. «В. Л. 1920». Выставка О. Н. Т. В. И. (Об'единение нов. течений в иск-ве) 6. Мятлевск. дом. 1922. II.

34. Прачка № 5—акв., г.; 0,276×0,193; в п. в. л. «В. Л. 1920». Выставка О. Н. Т. В. И. (Об'единение нов. течений и иск-ве) 6. Мятлевск. дом. 1922. II.

35. Прачка № 6—акв., гг.; 0,282×0,205; в л. в. у. «В. Л. 1920». Выставка О. Н. Т. В. И. (Об'единение нов. течений в иск-ве) 6. Мятлевск. дом. 1922. II.

36. Прачка № 7—л. к.; 0,308×0,229; в п. в. у. «В. Л. 1920». Выставка О. Н. Т. В. И. 1922.

37. Прачка № 8—акв.; 0,333×0,18; в л. н. у. «В. Леб. 1920». Выставка О. Н. Т. В. И. 1922.

38. Прачка № 9—акв.; 0,34×0,195; в л. н. у. «В. Л. 1920». Выставка О. Н. Т. В. И. 1922.

39. Прачка № 10—акв.; г. 9,317×0,17; в н. в. у. «В. Л., 1920». Выставка О. Н. Т. В. И. 1922.

40. Прачка (вне серии)—т.; 0.23×0,158; в л. н. у. «В. Л. 1920». Выставка О. Н. Т. В. И. 1922.

41. Intérieur (женская фигура слева). — т.; 0,284 × 0,365. в п. в. у. «В. Л. 1920». Собр. И. И. Рыбакова.

1921

ЖИВОПИСЬ

42. Кубизм № 1. (Манекен); х., м.; 1,2×0,665; в л. н. у. «В. Леб. 1921»; Выставка О. Н. Т. В. 1922.

43. Подбор материалов; жел., дер., к.; 0,85×0,532, Выставка О. Н. Т. В. И. 1922.

44. Эскизы (3) к живоп. «Прачка»—тм.; 0,27×0,175, 0,25×0,122; 0,262×0,142: на средн.—в л. н. у. «В. Л. 1921». Средн. эскиз выставлялся—О. Н. Т. В. И. 1922.

РИСУНКИ

45. Прачка № 11 – тм., цв. к., ск.; 0,285×0,163; в л. н. у. «В. Леб. 1921»; воспроизв. «Стрелец», сборн. № 3. 1922. ПБ.—выставка О. Н. Т. В. И. 1922.

46. Прачка № 12—т. г. ск.; 0,285×0,18; в п. н. у. «В. Л. 1921». Выст. О. Н. Т. В. И. 1922.

47. Прачка № 13—т.; 0,343×0,183; справа внизу «В. Л. 1921». Выст. О. Н. Т. В. И. 1922.

48. Прачка № 14—т. ск.; 0,355×0,268; в п. н. у. «В. Л. 1921». Выст. О. Н. Т. В. И. 1922.

49. Прачка № 15—т. г.; 0,352×0,68; в п. н. у.; «В. Л. 1921». Выст. О. Н. Т. В. И. 1922.

50. Прачка (вне серии)—т. г.; 0,352×0,202; справа внизу «В. Л. 1921». Выст. О. Н. Т. В. И. 1922.

51. Пейзаж (с мостом)—т., ск.; 0,139×0,207; в п. н. у. «В. Л. 1921».

52. Пейзаж (сад).—т.; 0.188×0,253; в л. в. у. «В. Л. 1921»; воспроизвед. в кн. «В. Лебедев» 1928, изд. Об-ва Популяриз. Худож. изд.; выставка О. Н. Т. В. И. 1922 и Цветковск. Галер. Москва. 1925.

53. Пейзаж (после дождя)—т., ск., цв. к.; 0,19× 0,255; в п. н. у. «В. Л. 1921»; собр. И. И. Рыбакова; выставка О. Н. Т. В. И. 1922,

54. ПЕЙЗАЖ (ДОЖДЬ).—т. ск., цв. к.; 0,19×0,255; в л. н. у. «В. Л. 1921».

55-а. ПЕЙЗАЖ (с ДВУМЯ ДОМАМИ—№ 1)—т.; 0,193×0,254; в л. н. у. «В. Л. 1921»; выст. Цветк. Гал. Москва. 1925.

55-б. ПЕЙЗАЖ (с ДВУМЯ ДОМАМИ—№ 2)—т. 0,193×0,254; в л. н. у. «В. Л. 1251».

56. Intérieur (с ФИГУРОЙ ЗА ШИТЬЕМ)—т., г., ск.; 0,247×0,254, в л. в. у. В. Л. 1921; выст. О. Н. Т. В. И. 1922 и Цветк. Гал. Москва. 1926.

57. Intérieur (зеленый столик)—т., цв. т, ск.. цв. к.; 0,38 × 0,207; слева внизу «В. Л. 1921»; выст. О. Н. Т. В. И. 1922 и цветк. гал. Москва 1925; собр. И. И. Рыбакова.

58. Intérieur (с ВИСЯЩИМИ БРЮКАМИ). т., г.; 0,28×0,24; в п. н. у. «В. Л. 1921».

59. Intérieur (с ПЛИТОЙ)—цв. т.; 0,255×0,24; в л. н. у. «В. Л. 1192».

60. Intérieur (с ФИГУРОЙ и ЗЕРКАЛОМ)—т.; ск.; 0,234×0,282; в л. в. у. «В. Л. 1921»; выст. О. Н. Т. В. И. 1922 и Цветк. Гал. Москва. 1925.

61. Intérieur (С ЧАЙНИКОМ)—т., цв. т., ск., цв. к.; 0,138×0,207; в в. л. у. «В. Л. 1921»; выст. О. Н. Т. В. И. 1922; собр. И. И. Рыбакова.

62. Intérieur (СО СТУЛОМ)—т., ск.; 0,305×0,225; в л. в. у. «В. Л. 1921; выст. О. Н. Т. В. И. 1922.

63. Intérieur (С ЛАМПОЙ)—л. к.; 0,228×0,32; в л. н. у. «В. Л. 1921».

64. Intérieur (ТРЮМО)—т., г.; 0,353×0,2; в п. в. у. «В. Л. 1921»; выст. О. Н. Т. В. И. 1922 и Цветк. Гал. 1925.

65. Intérieur (ДНЕВНОЙ, С ПЕЧКОЙ)—т., ск., цв. к.; 0,342×0,22; в п. в. у. «В. Леб. 1921»; собр. И. И. Рыбакова.

66. Intérieur (ВЕЧЕРНИЙ с ПЕЧКОЙ).—т., ск., цв. к.: 0,373×0,27; в п. н. у. «В. Л. 1921; воспроизв. в ж. «Русск. искусство». М.-П. 1923, изд. «Творчество» № 1, стр. 27; выст. О. Н. Т. В. И. 1922 Цветк. гал. Москва. 1925.

67. Intérieur (С БЮСТОМ)—т., г.; 0,32×0,244; в л. в. у. «В. Л. 21».

ИЛЛЮСТРАЦИИ

68. РИСУНКИ (л. к.) для кн. «Слоненок», Киплинга, пер. Чуковского, 1-е изд.—«Эпоха» 1921; 2-е изд.—Госиздат. 1927. (Обложка—оттиск с машины). Выст. О. Н. Т. В. И. 1922.

69. ОТТИСКИ с ручного станка и с машины из кн. «Чучело», текст автора; изд. «Эпоха» 1922.

1922

ЖИВОПИСЬ

70. КУБИЗМ (ПРАЧКА)—х. м.; 1,865×0,795.

71. КУБИЗМ № 2—х. м.; 1,16×0,625; в л. н. у. «В. Л. 1922»; выст. «1918—23 г.», Сорабис 1923; собр. Г. Р. М.

72. КУБИЗМ № 3—х. м., ск.; 0,84×0,685; в л. н. у. «В. Л. 1922»; выст. 1918—23 г.г.

73. КУБИЗМ № 4—х. м., ск.; 1,09×0,715; в л. н. у. «В. Л. 1922».

РИСУНКИ

74. КУБИЗМ (подготовит. к «ПРАЧКЕ»)—ск.; 0,37×0,165; в п. н. у. «В. Л. 1922»; воспроизв. «Русск. Иск.» 1922, № 1, стр. 26; выст. «1918—23 гг.»

75. КУБИЗМ (ПРАЧКА)—ск.; 0,64×0,33; в п. н. у. «В. Л.».

76. INTÉRIEUR (С ШИРМОЙ)—л. к.: 0,342×0,255; в л. в. у. «В. Л. 1922»; воспр. «В. Лебедев», изд. О. П. Х. И.; 1928; выст. О. Н. Т. В. И. 1922 и Цветков Гал. 1825.

77-100. СЕРИЯ «УЛИЦА РЕВОЛЮЦИИ»—т. ск. г.; от 0,172×0,282 до 0,345×,0245; № 95 воспроизв. в кн. «В. Лебедев», №№ 79, 86—в «Красной Ниве» 1927, № 35.

101. ЗАРИСОВКИ (ск.) к СЕРИИ «УЛИЦА РЕВОЛЮЦИИ».

102. ЗАРИСОВКИ (ск.) к СЕРИИ «УЛИЦА РЕВОЛЮЦИИ».

103. РИСУНКИ КОСТЮМОВ для пьесы «Ужин шуток» в постановке Б. Др. Т. 1923. Собр. Г. Р. М.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

104. РИСУНКИ (т. г.) из кн. «Близнецы» Плавта, для из-ва «АКВИЛОН» (не изданы).

1923

РИСУНКИ

105. КУБИЗМ (для скульптуры «Прачка»)—ск. 0,68××0,33; в л. н. у. «В. Л. 1923»; выст. в Японии 1927.

106. КУБИЗМ (ПРАЧКА)—ск.; 0,68×0,38; в л. н. у. «В. Л. 1923», выст. в Японии 1927.

107. КУБИЗМ (УМЫВАЛЬНЫЕ ПРИНАДЛЕЖНОСТИ) — ск., уг.; 0,41 × 0,54; в п. н. у. «В. Л. 1923»; выст. «1918—23 гг.»

108 КУБИЗМ (ПРАЧКА)— л. к., тм.; 0,365 × 0,19; в п. н. у. «В. Л. 1923; выст. «1918—23 гг.»

109. КУБИЗМ (МАНЕКЕН) — ск., акв.; 0,68 × 0,448; в л. н. у. «В. Л. 23».

На бытовые темы.

110. ЗНАКОМЫЕ—л. к., ск.; 0,308×0,212.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

111. Подготовительные РИСУНКИ и ОТТИСКИ с машины для кн. «Медведь», нар. сказка, изд. «Мысль», 1924.

112. ОТТИСКИ из кн. «Заяц, петух и лиса», нар. сказка, изд. «Мысль» 1924.

1924

ЖИВОПИСЬ

113. КУБИЗМ № 5 (МАНЕКЕН) — х. м.; 0,76×0,44; в л. н. у. «В. Л. 24».

РИСУНКИ

114. КУБИЗМ (ПРАЧКА)—ск. тм.; 0,69×0,448; в п. н. у. «В. Л. 1924».

115. КУБИЗМ (МАНЕКЕН)—ск., т.; 0,653×0,457; в п. н. у. «В. Л. 1924».

116. КУБИЗМ (МАНЕКЕН)—ск.; 0,723×0,457; в л. н. у. «В. Л. 1924».

117-а. КУБИЗМ (С РЮМКОЙ И КУВШИНОМ)—ск.; 0,503×0,62; в п. в. у. «В. Л. 1924».

117-б. КУБИЗМ (С РЮМКОЙ И КУВШИНОМ)—ск,; 0,505×0,58; в п. в. у. «В. Л. 1924».

На бытовые темы:

118. ПОДРОСТКИ—т.; 0,287×0,219.

119. «А, КОЛЬКА?»—т.; 0,287×218; воспроизв. в ж. «Бич» 1926.

120. ЯБЛОЧКО—л. к., г., акв., 0,34×0,255; воспроизв. в ж. «Смехач» 1926.

121-126. Серия «НОВЫЙ БЫТ» (6 рис.) — акв. ск., наклейки (ткань, бум., кружево); 4 рис. воспроизв. в ж. «Прожектор» 1924.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

127. РИСУНКИ (4) на камне оттиски с ручного станка и оттиск с машины кн. «Охота», изд. «Радуга» 1925; 2 рисунка воспроизв. в ж. «L'amour de l'art» 1925, № 10, стр. 402.

128. РИСУНКИ (акв.) для кн. «Мороженое», текст Маршака, изд. «Радуга» 1925; 2 рис. вопроизв. в ж. «L'amour de l'art» 1925. № 10, стр. 402.

129. РИСУНКИ (акв.) и оттиск с машины кн. «Цирк», текст Маршака, изд. «Радуга» 1925; обложка воспроизв. в ж. «L'amour de l'art» 1925 № 8, стр. 309 и № 10, стр. 400.

1925

130. ПРАЧКА—тм., ск., наклейки; 0,68×0,445; в п. н. у. «В. Л. 1925» (работа на 1924).

НАБРОСКИ

131-142.—л. к. $^1/_2$ листа писчей бумаги; № 131 воспроизв. в кн. «В. Лебедев»; № 132—собр. Г. Р. М.

РИСУНКИ НА БЫТОВЫЕ ТЕМЫ:

143. ВОСКРЕСНАЯ ПРОГУЛКА — инк.; 0,34 × 0,25; воспроизв. «Смехач» 1925.

144. СЕМЕЙСТВО—т.; 0,257×0,202; воспроизв «Смехач» 1925.

145. ВО ВСЕМ НОВОМ—акв.; 0,328×0,255; воспризв. «Смехач» 1925.

146. ПОДСУДИМАЯ — л. к.; 0,31 × 0,248; воспроизв. «Смехач» 1925.

147. В ПИВНОЙ—т.; 0,34×0,523; воспроизв. «Смехач» 1925.

148. НА КАТОК—т.; 0,342×0,235; воспроизв. «Смехач» 1925.

149. ЖЕРТВА — инк., ск.; 0,285 × 0,238; воспроизв. «Смехач» 1925.

150. ГВОЗДЬ—инк.; 0,265×0208; воспроизв. «Смехач» 1125.

151. ВЗГЛЯД — инк.: 0,265 × 0,208; воспроизв. «Смехач» 1925.

152. ДОВОДЫ—л. к., ск., акв.; 0,285×0,233; воспроиз. «Смехач» 1925.

153. ПОДРУГИ—инк.; 0,327×0,239; воспроизв. «Смехач» 1925.

154. МОДНАЯ ОДЕЖДА — л. к., ск.; 0,314 × 0,235; воспроизв. ж. «Прожектор» 1925.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

155. РИСУНКИ (т., акв.) для кн. «Вчера и сегодня» текст Маршака, изд. «Радуга» 1925.

156. РИСУНКИ (акв.), для кн. Как рубанок сделал, рубанок» текст Маршака, изд. «Радуга» 1926.

157. Рисунки (акв.) для кн. «О глупом мышенке» текст Маршака, изд. «Радуга» 1925.

1926

НАБРОСКИ

158-191.—л. к.; $^1/_2$ листа писч. бум.; №№ 158, 159, 160—выст. Советск. иск. в Японии 1927; №№ 161, 166, 183—Полиграфич. выст. в Москве 1927; №№ 158, 159—воспроизв. в японск. катал. № 162 воспр. в кн. «В. Лебедев».

192-206.—перо (т. инк.); №№ 192—193—выст. в Японии 1927 №№ 199, 200, 201—Полиграфич. выст. в Москве 1927; №№ 194, 196, 197, 199, 200—воспроизв. в кн. «В. Лебедев»; № 190—собр. Г. Р. М.

РИСУНКИ

207. ГИТАРИСТКА — л. к.; 0,745 × 0,392; в л. н. у. «В. Л. 1921»; воспроизв. в кн. «В. Лебедев» и в «Красн. Ниве» 1927, № 35.

208. ГИТАРИСТКА—л. к.; 0,255×0,236; в п. н. у. «В. Л. 26».

209. ГИТАРИСТКА (подготовит.) —т. г.; 0,317×0,457 в п. н. у. «В. Л. 26»; воспроизв. в кн. «В. Лебедев».

110. ГИТАРИСТКА—ск.; 0,265×0,2.

211. « —т., г.; 0,202×0,245; в п. н. у. «В. Л. 26».

212. СНИМАЕТ ТУФЛИ—л. к.; 0,315×0,182; в л. н. у. «В. Л. 26».

На бытовые темы:

213. КОТИКОВОЕ ПАЛЬТО—т., г., ск.; 0,343 × 0,245; воспроизв. «Смехач» 1926.

214. РОСКОШНАЯ ЖЕНЩИНА — т.; 0,34 × 0,255; воспроизв. «Смехач» 1926.

215. СЕКРЕТАРИ—л. к.; 0,34×0,254; воспроизв. «Смехач» 1926.

216. ИЗОБРЕТАТЕЛЬНОСТЬ—ПАФОС ТЕХНИКИ-т., ск.; 0,345×0,258; воспроизв. «Смехач» 1926.

217. НЭПМАНЫ—л. к.; 0,34×0,255; воспроизв. «Смехач» 1926, и «Жизнь Искусства» 1926, № 46.

218. ЖУРНАЛИСТЫ — акв.; 0,325 × 0,25; воспроизв. «Смехач» 1926.

219, ПРИМЕРКА (№ 1) — т.; 0,27 × 0,21; воспроизв. «Смехач» 1926.

220. В ЖАКТ'Е—л. к.; 0,276×0,215 воспроизв. «Смехач» 1926.

221. РАБФАКОВЦЫ—л. к.; 0,266×0,209; воспроизв. «Смехач» 1926.

222. В РЕДАКЦИИ — л. к. (сухая кисть); 0,333 × ×0,245; воспроизв. «Смехач» 1926 Собр. Г. Р. М.

223. ВЕСНА—л. к.; 0,315×0,22; воспроизв. «Смехач» 1926.

224. ПРОГУЛКА—л. к.; 0,332×0,253; воспроизв. «Смехач» 1926.

225. ОТДЫХАЮТ—л. к.; 0,261×0,208! воспроизв. ж. «Бузотер—Бич» 1927.

226. С ШАРОМ—л. к.; 0,31×0,23; воспроизв. ж. «Бузотер—Бич» 1927.

227. ДЕВУШКИ—т.; 0,27×0,21: воспроизв. ж. «Бузотер—Бич» 1927.

228. ЗАГРАНИЧНОЕ ПЛАТЬЕ—л. к., т., акв.; 0,338× ×0,255; воспроизв. ж. «Бузотер—Бич» 1927.

229. ТРОЕ—л. к.; 0,341×0,245; в л. н. у. «В. Л. 26»; воспроизв. ж. «Бузотер—Бич» 1927; ж. «Cebrauchsgraphik» 1928, III, стр. 59. Собр. Г. Р. М.

230. ЗАВ С ЖЕНОЙ (сух. кисть), л. к.; 0,342×0,253; воспроизв. ж. «Бузотер—Бич» 1927.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

231. РИСУНКИ (т., г., акв.) для кн. «Пудель», текст Маршака, изд. «Радуга». 1927.

1927

ЖИВОПИСЬ

232. ПОРТРЕТ В ШЛЯПЕ—х. м.; 0,895×0,625, в п. н. у. «В. Л. 27»; Собр. И. И. Рыбакова.

233. ЖЕНЩИНА С МАНДОЛИНОЙ. (Этюд)—х. м. 0,7×0,5; в л. в. у. «В. Л. 27».

234. ПОРТРЕТ АРТ-КИ НАДЕЖДИНОЙ — х. м.; 0,675×0,5; в п. н. у. «В. Л. 27».

235. НАТЮР-МОРТ; х. м.; 0,81×0,45.

НАБРОСКИ

236—285.—л. к.; 1/2 листа писч. бум. (из них №№ 236—257—серия танцовщиц в пачках; №№ 275—283—серия «Женщина на кровати»; №№ 249, 250, 258 и 259 – Полиграфич. выст. в Москве 1927; №№ 254—57, 272—73, 277, 280, воспроизв. в кн. «В. Лебедев»).

286—290.—ит.-к. (№ 290—танцовщица в пачках)—1/2 лист. писч. бум.

РИСУНКИ

291. ЖЕНЩИНА ПЕРЕД ЗЕРКАЛОМ—ск.; 0,355×0,244; в. п. н. у. «В. Л. 27»; воспроизв. в кн. «В. Лебедев».

292. ТАНЦОВЩИЦА В ГАМАШАХ—л. к.; 0,325×0,25; в п. в. у. «В. Л. 27»; воспроизв. в кн. «В. Лебедев».

293. МОДЕЛЬ, СТОЯЩАЯ СО СЛОЖЕННЫМИ РУКАМИ—л. к.; 0,538–0,362; в п. в. у. «В. Л. 27».

294. МОДЕЛЬ № 1—уг.; 0,455×0,33.

295. МОДЕЛЬ № 2—л. к., г.; 0,52×0,359; в л. в. у. «В. Л. 27».

296. МОДЕЛЬ СПИНОЙ—уг.; 0,66×0,50; в л. в. у. «В. Л. 27».

297. МОДЕЛЬ (СО СТУЛОМ)—уг.; 0,54×0,285; в п. н. у. «В. Л. 27».

298. МОДЕЛЬ (С ОПУЩЕННОЙ ГОЛОВОЙ)—уг.; 0,375×0,46; в л. в. у. «В. Л. 27»;

299. ПРОТИВ СВЕТА—ит. к.; 0,625×0,473; в л. н. у. «В. Л. 27».

300. ДВЕ МОДЕЛИ—уг.; 0,54×0,36; в л. в. у. «В. Л. 27»; воспроизв. в кн. «Л. Лебедев».

301. МОДЕЛИ—уг.; 0,538×0,36.

302. ЖЕНЩИНА С МАНДОЛИНОЙ—ит. к.; 0,48×0,315; в п. п. у. «В. Л. 27»; воспроизв. в кн. «В. Лебедев».

303. МОДЕЛЬ (СИДЯЩАЯ)—уг.; 0,533×0,36; в п. н. у. «В. Л. 27»; воспроизв. в кн. «В. Лебедев».

304. ШТОПАЕТ ЧУЛОК—л. к.; 0,315×0,241.

305. ЖЕНЩИНА НА КРОВАТИ—акв.; 0,295×0,241. в п. в. у. «В. Л. 27».

306. ПЕЙЗАЖ (КРЫЛЬЦО)—л. к.; 0,315×0,242.

307. НОВОРОССИЙСКИЙ ПОРТ—акв.; 0,165×0,225; в п. н. у. «В. Л. 27».

308. ОКРЕСТНОСТИ НОВОРОССИЙСКА — акв. 0,25×0,34; в п. н. у. «В. Л. 27».

309. ДВОР—цв. к.; 0,24×0,315; в п. н. у. «В. Л. 27».

310. СТВОЛЫ (набросок)—л. к.; 0,164×0,225.

На бытовые темы:

311. ЛЮДИ ОБЩЕСТВА—л. к.; 0,328×0,25; воспроизв. в ж. «Бузотер-Бич». 1927.

312. БЕЛКА—л. к.; 0,343×0,253; воспроизв. в ж. «Бузотер-Бич». 1927.

313. ПОЧТИ ГАРОЛЬД ЛЛОЙД—л. к. 0,54×0,25 воспроизв. в ж. «Бузотер-Бич». 1927.

314. ПРОЩАНЬЕ—л. к.; 0,333×0,24; воспроизв. в ж. «Бузотер-Бич». 1927. собр. Г. Р. М.

315. ДОЖДЬ—л. к.; 0,34×0,249; воспроизв. в ж. «Бузотер-Бич». 1927.

316. АМЕРИКАНИЗАЦИЯ—л. к. (сухая кисть); 0,34×0,255; воспроизв. в ж. «Бузотер-Бич». 1927.

317. ЗАМЕЧАНИЕ—л. к.; 0,274×0,22; воспроизв. в ж. «Бузотер-Бич». 1927 и в ж. «Gebrauchsgraphik» Ш. 1928.

318. В ТИПОГРАФИИ № 1—л. к.; 0,28×0,292; воспроизв. в ж. «Бузотер-Бич». 1927.

319. В ТИПОГРАФИИ № 2—л. к.; 0,3×0,245; воспроизв. в ж. «Бузотер-Бич». 1927.

320. «ПОСМОТРИ, ПОСМОТРИ»—л. к.; 0,325×0,243; воспроизв. в ж. «Бузотер Бич». 1927.

321. НЭП—л. к.; 0,342×0,252; воспроизв. в ж. «Бузотер-Бич». 1927.

322. НЕТ—л. к.; 0,288×0,22; воспроизв. в ж. «Бузотер-Бич». 1927.

323. СЕМЬЯ—л. к.; 0,318×0,215; воспроизв. в ж. «Бузотер-Бич». 1927.

324. У КАССЫ—л. к.; 0,325×0,22; воспроизв. в ж. «Бузотер-Бич». 1927.

325. НА ЛЕСТНИЦЕ—л. к. (сухая кисть); 0,302×0225; воспроизв. в ж. «Бузотер-Бич». 1927.

326. ГЛАЗКИ И ЛАПКИ—л. к.; 0,31×0,225; воспроизв. в ж. «Бузотер-Бич». 1927.

327. ЭХ, МАША! л. к.; 0,32×0,23; в п. п. у. «В. Л. 1927».

328. ИНТИМНЫЙ РАЗГОВОР—ск. т.; 0,28×0,215. воспроизв. в ж. «Бузотер-Бич». 1927.

329. ГАДАЮТ—л. к.; 0,29×0,21; воспроизв. в ж. «Бузотер-Бич». 1927.

330. ПАРА—сп., тм.; 0,308×0,24; воспроизв. в ж. «Бузотер-Бич». 1927.

331. ПОДОЗРИТЕЛЬНАЯ ЛИЧНОСТЬ—л. к.; 0,27×0,208: воспроизв. в ж. «Бузотер-Бич». 1927.

332. ТРИ ФИГУРЫ—уг.; 0,28×0,213; воспроизв. в. ж. «Бузотер-Бич». 1927.

333. БАЛУЮТСЯ—сп., инк.; 0,31×0,225; воспроизв, в ж. «Бузотер-Бич.» 1927.

334. ГУЛЯЮТ—л. к.; 0,288×0,226; воспроизв. в ж. «Бузотер-Бич». 1927.

335. ВЕЧЕРОМ—л. к.; 0,295×0,23; воспроизв. в ж. «Бузотер-Бич». 1927.

336. ДВОЕ—л. к.; 0,302,×0,24; воспроизв. в ж. «Бузотер-Бич». 1927. Собр. Г. Р. М.

337. «СЫПЬ, СЕМЕННА, ПОДСЫПАЙ СЕМЕННА...»—л. к.; 0,335×0,24; воспроизв. в ж. «Бузотер-Бич». 1927.

338. ФИЗКУЛЬТУРНИКИ—л. к.; 0,33×0,24; в п. в. у. «В. Л. 27»; воспроизв. в ж. «Бузотер-Бич». 1927.

339. ФИЗКУЛЬТУРНИЦЫ—цинкографск. оттиск (рисунок утерян); 0,325×0,243; воспроизв. в ж. Бузотер-Бич». 1927.

340. НА КАТКЕ—л. к.; 0,31×0,232; воспроизв. в ж. «Бузотер-Бич». 1927.

341. В ТЕАТРЕ—л. к.; 0,324×0,238; воспроизв. в ж. «Бузотер-Бич». 1927.

342. СОВЕЩАНИЕ—л. к.; 0,32×0,23; воспроизв. в ж. «Бузотер-Бич». 1927.

343. У БУФЕТА—(цинкограф. оттиск, рисунок утерян); 0,275×0,115; воспроизв. в ж. «Бузотер-Бич». 1927.

344. ПРАЧЕШНАЯ—л. к.; 0,293×023; воспроизв. в ж. «Бузотер-Бич». 1927.

345. У ВОРОТ ВЕЧЕРОМ—л. к.; 0,305×0,241; воспроизв. в ж. «Бузотер-Бич». 1927.

346. ПОДКРАШИВАЕТ ГУБЫ—л. к.; 0,295×0,22; воспроизв. в ж. «Бузотер-Бич». 1927.

347. ПРИМЕРКА (№ 2)—л. к.; 0,328×0,24; воспроизв. в ж. «Бузотер-Бич». 1928.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

348. РИСУНКИ (ск.) для детск. кп. «Верхом», Гос. издат. 1928.

1928

349. ПЕРЕД КАРТИНОЙ—х. м.; 0,703 × 0,51; собр. И. И. Рыбакова.

350. РИСУНОК—уг.; 503×0,332; в п. в. у. «В. Л. 28».

351. Набросок—перо, инк. $^1/_2$ листа писч. бумаги.

352. » » »

Сокращения, принятые в настоящем каталоге

Размеры (высота и ширина) показаны в метрах.
Г. Р. М.—Государственный Русский Музей.

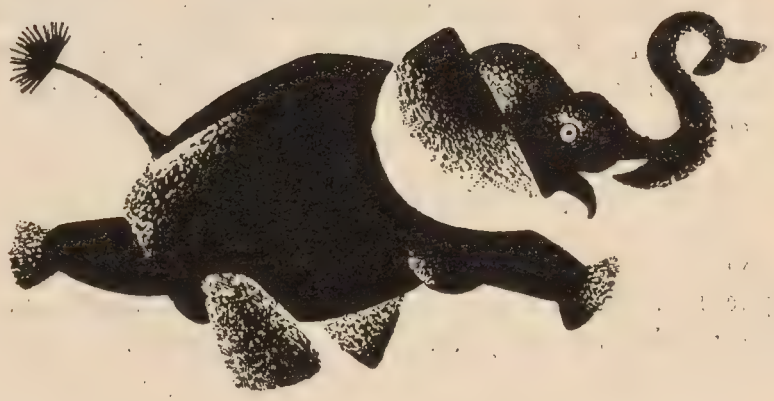
в п. н. у.—в правом нижнем углу.
в п. в. у.—в правом верхнем углу.
в л. н. у.—в левом нижнем углу.
в л. в. у.—в левом верхнем углу.
} место подписи.

Если при этом поставлена цифра, то она означает год исполнения, взятый с подписи.

х.—холст; м. — масляные краски; тм. — темпера; ит. к.—итальянский карандаш; ск.—свинцовый карандаш; цв. к.—цветной карандаш; акв.—акварель; т.—тушь; цв. т.—цветная тушь; уг.—уголь; л. к.—ламповая копоть; сп.—сепия; г.—гуашь; к.—картон.

План выставки:

XLI зал—плакаты и книжн. иллюстрации; XLII зал—наброски; XLIII зал—живопись и рисунки; XLIV зал—кубизм; XL зал—рисунки на бытовые темы.



ОГЛАВЛЕНИЕ.

стр.

П. И. Нерадовский.—В. В. Лебедев . . . . . 5—22

Н. Н. Пунин.—Значение кубизма в творчестве В. Лебедева . . . . . 25—47

Каталог произведений В. Лебедева за 1920-28 гг. Составила В. Н. Аникиева . . . . . 49—

Перечень иллюстраций 71

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ.

1. ПОРТРЕТ В. ЛЕБЕДЕВА—рисунок Н. А. Тырсы—1928—помещен на обложке.
2. ПЕРЕД КАРТИНОЙ—(№ 349).
3. Рисунок из серии «УЛИЦА РЕВОЛЮЦИИ»—1922 (№ 82).
4. ВЕЧЕРОМ—рис. 1927 (№ 335).
5. ГИТАРИСТКА—рис. 1926 (№ 208).
6. ПОРТРЕТ арт-ки НАДЕЖДИНОЙ—1927 (№ 234).
7. ТАНЦОВЩИЦА В ПАЧКАХ—рис. 1927 (№ 251).
8. КУБИЗМ № 2—1922 г. (№ 71). Собр. Г. Р. М.
9. ТАНЦОВЩИЦА В ПАЧКАХ—рис. 1927 (№ 280). Собр. Г. Р. М.
10. НАБРОСОК—(№ 279).
11. МОДЕЛЬ (с опущенной головой)—рис. 1927 (№ 296).
12. Эскиз к титульному листу «ЦИРК» 1924.
13. Рисунок-концовка из кн. «СЛОНЕНОК» Киплинга 1921 (№ 68).

92-B10887

61.24/23/XII-27

ИЗДАНИЕ РУССКОГО МУЗЕЯ

62